



**Rives méditerranéennes**

**6 | 2000**

**L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu**

---

## Les donateurs de vitraux au XVIe siècle en France : leurs marques et leurs représentations

**Martine Vasselin**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rives/61>

DOI : 10.4000/rives.61

ISBN : 978-2-8218-0010-6

ISSN : 2119-4696

### Éditeur

TELEMME - UMR 6570

### Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2000

Pagination : 39

ISSN : 2103-4001

### Référence électronique

Martine Vasselin, « Les donateurs de vitraux au XVIe siècle en France : leurs marques et leurs représentations », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 10 mars 2011, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rives/61> ; DOI : 10.4000/rives.61

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.

© Tous droits réservés

---

# *Les donateurs de vitraux au XVI<sup>e</sup> siècle en France : leurs marques et leurs représentations*

Martine Vasselin

---

- 1 L'ABONDANCE extrême des exemples, leur caractère souvent fastueux et prestigieux, les enjeux de pouvoir manifestes qu'on détecte aisément à travers leur approche rendent d'autant plus surprenant le fait qu'il n'existe pas de tentative de rassembler et d'analyser comparativement les si nombreuses occurrences de ce motif des portraits de donateurs dans les divers édifices religieux français à l'époque de la Renaissance, époque qui vit leur dernière et plus impressionnante floraison. L'étude en est cependant rendue possible par divers textes anciens, guides et traités<sup>1</sup>, et surtout par le développement des travaux des chercheurs du Corpus vitrearum<sup>2</sup>, et leur mise en fiche précise, verrière par verrière, des scènes et des motifs figuratifs, des armoiries, chiffres et inscriptions, ainsi que par la critique d'authenticité exercée à propos des remaniements, compléments, réfections, déplacements et mélanges des vitraux qui sont survenus au cours du temps. En dehors de quelques réflexions quantitatives sur les donateurs de vitraux en Champagne, qui n'indiquent pas la proportion des représentations des donateurs et ne considèrent que l'aspect proprement financier et légal de ces donations, sans donner de précisions, on se trouve donc confrontés à une multitude de données éparses, essentiellement descriptives, édifice par édifice et région par région, données circonspectes qui montrent souvent à quel point les apparences actuelles peuvent être trompeuses en ce domaine où des objets apparemment liés intimement à des architectures ont pu être déplacés au fil des siècles, d'un édifice à un autre ou d'une partie de cet édifice à une autre, à quel point des visages que l'on croirait authentiques ont pu être refaits au XIX<sup>e</sup> siècle par des restaurateurs ne possédant nullement nos scrupules historiques, des armoiries refaites voire substituées, des silhouettes réinsérées dans des compositions religieuses hétéroclites. L'étude que nous avons tentée à partir de ces sources et de l'examen d'un certain nombre de ces verrières permet à la fois de désigner certaines pratiques usuelles, certaines formules au succès durable et étendu géographiquement, de pointer des particularités, d'indiquer les

difficultés méthodologiques et de fournir un petit répertoire de donateurs, montrant leurs caractéristiques sociales et tentant de cerner leurs motivations à effectuer ces dons et à se faire figurer dans des contextes iconographiques et architecturaux précis, sous la forme de ces images lumineuses, fragiles et pérennes à la fois.

- 2 Les contemporains et les hommes des siècles suivants ont souvent été sensibles à la beauté et au prestige de ces images de donateurs : la pratique s'en prolonge parfois au XVII<sup>e</sup> siècle, bien au-delà du règne de Henri IV, les verrières furent entretenues avec soin dans de multiples cas durant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, des remontages furent effectués préservant les droits moraux des donateurs lors de remaniements d'édifices religieux, des enquêtes érudites ont considéré ces portraits anciens comme des documents de haute valeur, qu'il s'agisse des travaux des Mauristes (Mabillon, Montfaucon, Doublet) ou des entreprises de relevés graphiques et de recherches historiques de Roger de Gaignières et de son dessinateur Louis Boudan. Un étranger comme Torquato Tasso, dans une lettre au duc de Ferrare datée de 1572, insiste sur le sérieux avec lequel l'art de la peinture sur verre était pour lors pratiqué en France, pour la plus grande gloire de Dieu et la parure de ses églises, et par des peintres qui avaient atteint un niveau de virtuosité technique, une science de la représentation sans égales à ses yeux en Italie.
- 3 Les travaux récents sur l'art du vitrail en France au XVI<sup>e</sup> siècle confirment que cette forme de peinture fut bien plus, pour les artisans français, l'occasion majeure de réaliser des compositions monumentales et ambitieuses, tout en étant également délicates et détaillées, que les peintures sur panneaux de bois ou sur toile. Les peintres verriers étaient le plus souvent associés aux peintres dans les mêmes organisations professionnelles, ils pratiquaient parfois ces deux activités selon les circonstances, ils inventaient eux-mêmes leurs motifs ou les recevaient de peintres cartonniers, les transposaient et adaptaient à partir de gravures, d'enluminures, de copies de tableaux ou opéraient des variations sur des modèles admirés dans d'autres édifices.
- 4 Les progrès et innovations techniques introduites dans l'art du vitrail vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle et durant le XVI<sup>e</sup> siècle vont d'ailleurs favoriser le développement des portraits de donateurs. L'usage de la peinture en camaïeu, notamment en dégradé de sanguine, permet un rendu très fin des visages et une véritable ressemblance physionomique, celui des verres gravés, des pochoirs, des émaux, des verres doublés, une restitution précise et limpide des étoffes, à motifs décoratifs ou armoriés, des bijoux, des accessoires du costume; le montage en chef-d'œuvre rend possible la mise en valeur des blasons d'armes sans plombs les recoupant; le remplacement de meneaux de pierre par des barres de métal et la substitution de la peinture au jaune d'argent ou avec d'autres couleurs fusibles et diffusant dans l'épaisseur de verres blancs, aux verres teintés dans la masse au préalable, découpés et mis en plomb, donne une luminosité et une lisibilité inédites aux verrières et autorise les compositions amples et continues, les effets de perspective et les figures à grande échelle disposées en profondeur dans une même scène ou un même cadre architectural<sup>3</sup>. A la juxtaposition isolée et hiératique des personnages sous des dais gothiques succède une véritable mise en scène spatiale de groupes familiaux et de leurs saints patrons, dans un environnement mobilier (prie-Dieu, tentures), architectural (niches, portiques, balustrades) et emblématique (pièces d'armures ou accessoires des dignités ecclésiastiques, armoiries, colliers d'ordres chevaleresques, présentés dans des chapeaux de triomphe, des cartouches de cuirs enroulés, tenus par des anges ou des putti).

- 5 La représentation des donateurs en figures agenouillées ou debout n'est pas une nouveauté au XVI<sup>e</sup> siècle : des mécènes princiers ou des membres du haut clergé ont fait inclure leurs portraits dans des verrières dès le XV<sup>e</sup> siècle, comme les ducs de Bourbon à la cathédrale de Moulins, à la Sainte-Chapelle de Riom ou à Bourbon-L'Archambault, voire plus tôt. Il ne s'agit pas non plus d'une spécificité française, les pays allemands, suisses et flamands offrant des exemples similaires (la famille Adornes figure dans les verrières de l'église du Saint-Sépulcre de Bruges, pour se contenter d'un exemple). Il ne s'agit pas enfin d'un privilège réservé à une catégorie particulière de bienfaiteurs : les verrières montrent des laïcs et des clercs, des nobles et des roturiers, des hommes et des femmes, des adultes et des enfants, des « portraits » rétrospectifs et des effigies très vraisemblablement peintes au vif ou du moins d'après des dessins ou des peintures précis.
- 6 Les raisons de cette floraison de portraits de donateurs résident en premier lieu dans les habitudes de financement des verrières des édifices religieux. Si le chapitre ou la fabrique prend en charge la construction, les autels, les stalles, la chaire, etc., la clôture des baies est souvent laissée à la charge de particuliers ou de corps constitués, confréries de métiers notamment. En échange, il est rare que ces mécènes se voient soumis à des contraintes décoratives ou iconographiques : ils font appel aux maîtres verriers de leur choix, peintres locaux ou étrangers à la ville, ils ne se soucient guère le plus souvent de l'agencement narratif et décoratif, de l'échelle des figures, de la gamme chromatique, du style figuratif des verrières environnantes. Le plus souvent ils choisissent des thèmes liés à leurs dévotions, à leurs saints patrons. Les portraits de donateurs et/ou leurs chiffres ou armoiries peuvent, au-delà du financement de la verrière, exhiber des droits acquis par ces familles sur les chapelles : le vitrail peut alors être une des éléments désignant cette possession concurremment avec la présence de tombes, de blasons sculptés ou peints sur la voûte ou le retable, insérés dans les grilles ou les clôtures, de litres, de tentures.
- 7 Dans les édifices religieux commandités par des seigneurs, chapelles de châteaux ou églises paroissiales sises sur leurs terres, l'image du seigneur, de sa famille et de ses ancêtres est seule visible, de façon logique; dans d'autres cas, le mécénat comme l'iconographie peuvent être partagés de façon plus ou moins inégale, selon le rang et la contribution des divers notables. Il reste que dans ce domaine, les interrogations et les incertitudes sont encore légion. Outre les bornes géographiques, le cloisonnement des études menées jusqu'alors, les études socio-historiques n'accompagnant pas toujours les inventaires patrimoniaux, ne permet pas souvent de savoir de quels droits précis jouissait sur telle partie de l'édifice religieux tel personnage figuré dans une verrière. Néanmoins, les ensembles de portraits reflètent assez bien les rôles sociaux joués par les seigneurs, les évêques et les chanoines, les officiers royaux et les notables, leurs ambitions et leurs idéaux affichés, notamment ceux qui aspiraient à des charges municipales et ils semblent constituer un bon baromètre de leur notoriété. Des lignées princières, des clans et des alliances s'y lisent, de même qu'une certaine notion de la famille pour laquelle ces verrières constituent un témoignage irremplaçable.
- 8 L'intérêt d'étudier globalement ces portraits dans les vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle est donc triple. Sur un plan « sémiologique », ils permettent de comprendre les effets de complémentarité ou d'équivalence des portraits, avec ou sans les saints protecteurs qui sont généralement ceux des noms de baptême des donateurs, insérés ou non dans une scène religieuse, des écus d'armes et de leurs accessoires et des inscriptions et dédicaces peintes à même le verre. L'agencement de ces divers éléments suit des habitudes plus ou moins codifiées auxquelles se plient les peintres verriers de toutes les provinces du

royaume, ceci étant sans doute favorisé par la mobilité des maîtres renommés appelés loin de leur ville ou province d'origine. Sur un plan plus « anthropologique », le vitrail du XVI<sup>e</sup> siècle français offre un ensemble de portraits familiaux, couples et leur descendance, les hommes et garçons regroupés en ligne derrière leur père et les femmes ou fillettes derrière leur mère, ensemble qui n'a son équivalent dans aucune autre forme artistique de l'époque. Composition de la famille, âges, physionomies et gestes, costumes, coiffures et parures sont donc précieux à examiner dans ce contexte. Enfin sur un plan plus sociologique, les dignités et rôles des personnages figurés, la piété et les dévotions particulières qu'ils affichent, la place qu'ils s'octroient et dans la baie et dans l'édifice, bref l'image qu'ils veulent transmettre prennent sens et relief par les nombreuses comparaisons possibles.

- 9 Dans son histoire de la peinture sur verre, Pierre Le Vieil retrace les progrès de cet art pratiqué par ses ancêtres : « Cet attrait séduisant du coloris, accompagné de ce religieux frémissement qu'inspirait le respect dû aux lieux saints que la peinture sur verre décorait, d'une part; de l'autre, l'attention que portaient à ces objets, quoique grossièrement représentés sur les vitres, ceux dont l'âme simplement chrétienne y cherchait des sujets d'instruction ou d'édification, avaient, comme nous l'avons vu, accrédité l'art de peindre sur le verre. (...) On vit tout à coup au seizième siècle, cet art devenir susceptible de ces sites gracieux, de ces lointains agréables, qui jusqu'alors avaient été impraticables à ces artistes et que l'étude de la perspective leur avait rendu aussi faciles qu'à ceux qui s'exerçaient dans les autres genres de peinture. » Parmi les autres facteurs de progrès, Le Vieil cite la curiosité des architectes pour les édifices et ornements antiques, le mécénat des papes, des empereurs et des rois, l'apparition de grands maîtres dans la peinture qui gravèrent ou firent graver leurs compositions, les cartons fournis par de grands artistes aux maîtres verriers, puis il s'intéresse aux portraits des donateurs : « Entre les parties de la peinture sur verre, dans lesquelles ces artistes se distinguèrent le plus pendant ce siècle, le portrait ne tint pas le dernier rang : la plupart s'appliquèrent avec mérite à cette portion de leur art, qui en rendra toujours la conservation plus digne de nos soins. Outre l'honneur qu'elle fait au peintre, en qui, pour être exact, elle suppose une grande correction de dessin, beaucoup d'intelligence, de justesse et de précision pour bien rendre les différentes inclinations et les passions caractéristiques des personnes représentées, de manière qu'au premier coup d'œil, on puisse y reconnaître celles que l'on a connues; combien de satisfaction et d'instruction ne fournit pas cette science. Dans un portrait bien rendu, nous retrouvons la figure de ce monarque qui par sa valeur étendit les limites de son royaume ou repoussa la violence d'un ennemi qui voulait s'en emparer. (...) Nous y reconnaissons ce prélat, distingué par ses enseignements comme par son exemple, qui nous donna les idées les plus relevées du culte dû à l'Être suprême. Nous y admirons la ressemblance de ce magistrat défenseur des lois, ami de la justice et de l'équité, qui tira tant de malheureux des dangers que leur avaient suscité des adversaires mal intentionnés. Nous y considérons aussi celle de ce bienfaiteur de tout état, aussi précieux à la postérité par ses bienfaits que par la magnificence dans la décoration du temple du Seigneur. Cette manière d'honorer les hommes qui se sont rendus utiles à l'Eglise et à l'Etat, fut observée chez les Anciens dans les peintures en mosaïque qui ornaient les temples des premiers Chrétiens dès le troisième siècle; elle passa sur les vitres peintes dès les premiers temps de la peinture sur verre, puisque nous avons remarqué que l'on voit encore à Saint-Denis, le portrait de l'abbé Suger dans des vitres du douzième siècle et à Saint-Yved, ceux du comte et de la comtesse de Braine dans des vitres de ce même temps. On a ordinairement regardé ces

monuments comme un témoignage sincère de la reconnaissance des fidèles envers les saints pontifes, les empereurs, les rois ou autres fondateurs de ces saints temples; ou comme un effet de leur complaisance chrétienne dans l'offrande qu'ils faisaient à Dieu de ces saints lieux, lorsqu'ils les faisaient placer eux-mêmes; quelquefois même en ce cas, comme un acte de vanité, ainsi que M. l'abbé Fleury le reproche à Acace, patriarche arien de Constantinople. Quels que soient ces motifs, on ne peut savoir trop de gré à ceux qui nous ont conservé ces monuments. C'est dans ces portraits que nous puisons les connaissances les plus utiles sur le costume des siècles antérieurs au nôtre. Ils sont des garants plus sûrs des marques distinctives de la dignité des personnes qu'ils représentent que les livres mêmes qui en traitent ». Le Vieil évoque les portraits des rois de France et des princes de la Maison d'Orléans dans la chapelle d'Orléans aux Célestins de Paris, malheureusement sans détails, d'autres portraits aux Cordeliers de Paris, d'Henri III et des présidents Christophe et Jacques-Auguste de Thou qui veillèrent à la reconstruction de l'église à la suite de l'incendie de 1580. Pierre Le Vieil fournit d'autres exemples disparus : Jean de Montholon, docteur en droit, dans la chapelle saint Jean de l'abbaye de Saint-Victor de Paris, placé sur son prie-Dieu et accompagné de ses armoiries, Philippe de Villiers de l'Isle-Adam, grand-maître de l'ordre, au Grand Prieuré du Temple de Paris.

- 10 De même, Sauval dans son *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* décrit précisément des portraits de donateurs engagés dans des scènes historiques ou allégoriques : à l'hospice des Enfants Rouges, l'évocation de la fondation de l'institution dans la vitre du chœur où figuraient François I<sup>er</sup>, Marguerite de Navarre sa sœur et l'évêque Guillaume Briçonnet; à Saint-Eustache, les effigies du pape Jules III, de l'empereur Charles Quint, de Henri II adorant la Vierge et l'Enfant, par Jean Nogare; à l'hôpital Saint-Gervais, les portraits du pape Paul III, de Charles Quint, de François I<sup>er</sup>, du roi d'Angleterre Henri VIII et du cardinal de Chatillon. Autant de scènes disparues sans témoignages graphiques.
- 11 Il ne semble pas pertinent d'étudier ces portraits en ordre chronologique : les modes de présentation ne dénotent pas une évolution nette mais bien plutôt des persistances, et les modes successives se lisent bien plus dans la mise en espace et dans le cadre architectural que dans les portraits proprement dits. Il ne l'est guère non plus, dans ce type d'approche, de distinguer des écoles régionales ou des personnalités artistiques : ces portraits familiaux de donateurs en prière apparaissent dans toutes les provinces et dans des édifices, allant des plus riches cathédrales aux plus modestes églises rurales; la qualité en est ainsi variable, mais non la typologie, les peintres verriers locaux s'inspirant de l'exemple des meilleurs maîtres. Le contexte iconographique apparaît lui aussi secondaire, l'insertion des donateurs en priants ne dépendant pas de la nature de la scène religieuse dans laquelle ils font intrusion, Arbre de Jessé, scènes ou images mariales, scènes hagiographiques ou images de dévotion douloureuses comme l'Ecce Homo. On rencontre ainsi des portraits de donateurs dans les verrières montrant des séquences narratives (Genèse, légendes de saints), de grandes scènes unifiées (Jugement dernier, Crucifixion monumentale) des galeries de saints ou de figures vénérables de l'Ancien Testament.
- 12 Les conventions de représentation favorisaient la vanité des donateurs : le positionnement hiérarchique des figures en raison de leur sainteté et de leur dignité ontologique voulait que les donateurs soient placés dans les registres inférieurs des baies; mais c'était là où ils étaient aussi le plus près des regards des spectateurs, les mieux à même d'être identifiés et de hanter leur mémoire. Les proportions hiérarchiques, les

saints protecteurs de stature plus élevée que leurs protégés disparaissent assez vite. Les chefs de famille sont généralement placés à la droite des personnages saints; si les époux sont tournés dans la même direction, l'épouse est représentée derrière son époux. L'attitude quasi obligée des donateurs est la position agenouillée sur un prie-Dieu et l'angle de vue choisi le profil. Les portraits sont en pied quel que soit le rang social des personnages, alors que la majorité des portraits contemporains peints sur bois ou toile sont en buste, lorsqu'il ne s'agit pas des portraits d'apparat des souverains. La peinture sur verre tient ainsi compte de l'éloignement relatif du spectateur par rapport aux modèles, à la différence des tableaux conçus pour une vision rapprochée; en même temps, elle en souligne mieux l'image sociale, accordant plus de place aux vêtements que la peinture mobile, qui privilégie alors en France la physionomie et une certaine amorce de la psychologie. Les images féminines sont différentes de celles de la peinture, répudiant dans ce contexte la coquetterie, les sourires, les parures trop luxueuses ou sensuelles : si l'image masculine reste marquée par l'ambition sociale, sa contrepartie féminine se fait discrète et respectable. Les enfants imitent respectueusement les attitudes graves et dévotes de leurs parents, sans que les peintres verriers recherchent des effets d'animation, de variété, de distraction. Les membres des communautés de métiers ne se font pas portraiturer à la différence des pratiques des cantons suisses, sauf en Alsace; les portraits sont tous des images d'individus notables, non de gens du commun. Les blasons d'armes sont presque systématiquement présents; ils sont comme épinglés sur le flanc des prie-Dieu, timbrent un soubassement architectural ou surmontent portraits et scènes en étant placés dans les têtes de lancettes ou dans les compartiments flexueux déterminés par les remplages gothiques flamboyants. Les compositions héraldiques peuvent se retrouver dans les vêtements eux-mêmes portés par les donateurs. Des pièces d'armures sont posées au pied des nobles d'épée, des chapeaux cardinalices devant les cardinaux mécènes.

- 13 Quelques verrières ont pu être commandées à titre de remerciement : Pierre de La Fontaine, en 1524, pour avoir été épargné lors d'une disette, offre son portrait en ex-voto accompagnant l'Enfance de saint Etienne et la Fontaine de vie, à l'église Saint-Etienne de Beauvais<sup>4</sup>. D'autres sont des implorations : une verrière de l'église Saint-Laurent-de-Rochefort à Saint-Martin-en-Haut (Rhône) renferme une sainte Catherine protégeant un donateur de petite échelle, vêtu d'un surplis. Un phylactère devant ses mains jointes porte la prière « Dieu aide-moi », appel à l'amour divin que confirme l'image du Calvaire et du pélican figurée au-dessus<sup>5</sup>. Certaines sont un témoignage de reconnaissance à son lieu d'origine par un personnage parvenu à de hautes fonctions : Jean Boulou, ancien berger de Saint-Saulge, promu à la dignité de chanoine de Notre-Dame de Paris se fait le bienfaiteur de l'église Saint-Saulge; il se fait présenter par une figure imposante de saint Jean tenant le calice et bénissant, dans une niche à coquille encadrée de pilastres à candélabres, lui-même agenouillé et en surplis dans une des verrières latérales, vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.
- 14 Certaines verrières ont un caractère féodal affirmé : la baie d'axe de l'église Saint-Barthélémy de Charolles fut offerte par Charles de Saillant, petit-fils du chancelier de Charles le Téméraire, vers 1525-30. Entourant le Christ de douleur, Charles de Saillant est présenté par saint Charlemagne, agenouillé, vêtu d'une armure et d'un tabard à ses armes, son heaume et ses gantelets à ses pieds. Son épouse Marguerite de Saligny a posé son livre d'heures sur son prie-Dieu et est assistée de sainte Marguerite émergeant du dragon. Les personnages sont placés en avant de tentures damassées, sous des arcs dont



l'intrados est orné de caissons en perspective, sur un socle architectural portant les armes des donateurs et leurs devises sur des phylactères<sup>7</sup>.

- 15 Dans certains cas, les portraits commémorent un bienfait connu, une action charitable : Jean Baillet, président au Parlement de Bourgogne, s'est fait peindre dans une baie de la grande salle des malades de l'hospice de Chalon-sur-Saône, il figure avec ses armes à l'avant-plan de l'Adoration des bergers. Son épouse, Marguerite Foucault, contemple l'Ecce Homo, agenouillée sur un prie-Dieu dans une autre verrière qui évoque les soins donnés aux malades par ce parallèle du Christ flagellé, couronné d'épines et les mains liées : « STIVI INFIRMUS IN CARCERE ERAM »<sup>8</sup>.
- 16 A Saint-Florentin dans l'Yonne, l'église homonyme offre un éventail très varié des diverses dispositions et types de donateurs. Les verrières ont été offertes par les notables, nobles ou roturiers de la ville, au fil du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que par des corps de métiers. Leurs portraits apparaissent dans des vitraux légendaires qui racontent la vie, soit des saints titulaires successifs de l'église (Martin, puis Florentin), soit des saints patrons, des donateurs, ou d'autres sujets laissés libéralement au choix des bienfaiteurs. Dans les fenêtres hautes de la nef, se déroule en revanche un cycle christologique centré sur la Crucifixion, et les portraits de donateurs laissent le plus souvent la place à leurs seules armoiries dans des couronnes de feuillages dites « chapeaux de triomphe ». A l'honneur dans la baie axiale, déployant sur cinq lancettes la vie de saint Martin, le portrait de Louise de Roffey présentée par saint Louis, son fils François de la Roë par saint François et ses trois fils, sa belle-fille Hilaire Raguier par saint Hilaire et ses trois filles. Une étoffe damassée est tendue entre des colonnes servant de fond décoratif, les armoiries figurent sur les prie-Dieu et sont reprises dans les ajours du tympan, surmontées de heaumes et tenues par des lions, des licornes et des chevreux. Les autres verrières montrent les portraits de Guillaume Servin, marchand à Saint-Florentin, et de son épouse Claudine Chubrier assistés de saint Guillaume et de saint Claude et accompagnés de leurs quatre enfants (paysage derrière un portique à balustres et armes du donateur sur son prie-Dieu); de Pierre de Provins, futur maire de Troyes, et d'Antoinette de Vitel, avec leurs six enfants, présentés respectivement par saint Pierre et saint Antoine (longues inscriptions dédicatoires au bas); de Pierre et Jehannette Duguet et leurs neuf filles; de Gratien Chubrier, prêtre présenté vraisemblablement par saint Gatien évêque de Tours (un ange tient une stèle évoquant la donation et des écus armoriés l'accompagnent); de Guillaume Cornu, maire de Saint-Florentin (avec sa femme et leurs quatre enfants, armes parlantes sur le prie-Dieu et tissu damassé fermant la perspective du portique); de Bertrand Darengette et Antoinette Pynot avec leurs huit enfants et les saints Bertrand et Guillaume (armoiries et inscriptions); et d'autres familles encore (Bourgiat, Thierriat, Clerey et Labadie, de Molé et de Dorigny, Claude de Foix, vicomtesse de Saint-Florentin). Deux verrières, consacrées à saint Jean-Baptiste ont été offertes par la confrérie des bouchers, mais seuls leurs noms figurent sur des stèles à la base des lancettes, tenues par un boeuf et un mouton<sup>9</sup>.
- 17 Le partage du mécénat entre un nombre important de notables se constate aussi à Montfort-l'Amaury dans les Yvelines. L'église paroissiale Saint-Pierre fut reconstruite à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, sans doute à l'initiative d'Anne de Bretagne, comtesse de Montfort, puis par André de Foix, seigneur de Montfort à partir de 1524, mais ces deux bienfaiteurs ne se sont pas réservés de verrières. Elles furent financées par des notables de la ville : Joseph Prévost, conseiller au Châtelet, est sans doute le donateur figurant avec son épouse et ses armoiries peintes à l'émail au premier plan du vitrail de l'Ecce Homo, daté de 1544, dans le collatéral nord du chœur.



Claude Tourette, avocat à Montfort protégé par saint Claude, son épouse et ses deux filles par saint Roch, sont agenouillés au premier plan de la Dormition de la Vierge sous un portique en perspective se profilant devant un paysage peuplé d'édifices antiques<sup>10</sup>. On retrouve le même type d'initiatives individuelles dispersées et le même manque de cohérence iconographique dans les baies historiées de l'église Sainte-Foy de Conches-en-Ouche où, en dehors des vitraux du chœur financés par l'abbé Jean Le Vavas seur formant deux cycles de la Passion et de l'histoire de la sainte titulaire, les autres furent offerts par une variété de notables. Les portraits de Jean Le Tellier des Ebrieux et de sa famille figurent dans une verrière datée de 1552; ceux de Guillaume Papelard et de sa famille accompagnés de saint Pierre, saint Louis et d'une sainte martyre dans une autre offerte en 1540, figurant l'arc de triomphe de l'Eucharistie. L'Adoration des bergers est observée par la famille Baudot de Conches, qui est présentée à la Vierge par saint Nicolas et saint Roch. Les droits de Guillaume Toustain de Frontebosc, porte-manteau de Louis XII, et de sa femme Anne de Croixmare, respectivement présentés à la Vierge par saint Adrien et saint Romain, membres de l'aristocratie rouennaise, furent préservés : la verrière peinte par Arnoult de Nimègue pour l'édifice antérieur, vers 1508-10 fut remontée lors de la reconstruction et adaptée à son nouvel emplacement vers 1552. Dans la fenêtre axiale, Jean Le Vavas seur, abbé de Conches de 1526 à 1556 apparaît, protégé par les saints Pierre et Paul, patrons de l'abbaye.

- 18 A Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, le peintre verrier Mathieu Bléville de Saint-Quentin a figuré la glorification de la Vierge en 1526; les donateurs Nicolas Colleson et son épouse Marguerite Lallemant y sont présents, placés au bas de la composition, sur les côtés, introduits par saint Nicolas et sainte Marguerite<sup>11</sup>.
- 19 Dans certains autres édifices, le mécénat se fait prépondérant ou exclusif. C'est la famille d'Albon qui domine dans l'église de Saint-André d'Apchon : Jean, le père du maréchal de Saint-André ou Guichard, son grand-père, et Guy d'Albon encadrent leurs armoiries timbrées d'un casque à lambrequins cimé d'un lion d'or (vers 1530-40) dans la baie axiale, sous la Crucifixion. La baie à gauche du chœur fut offerte par Jean d'Albon, qui y porte le collier de l'ordre de Saint-Michel et se fait présenter à la Vierge et à l'enfant Jésus trônant par saint Jean-Baptiste; les écus armoriés de la famille d'Albon sont au soubassement<sup>12</sup>. De la même façon s'affiche le mécénat de Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay, dans l'église Saint-Martin de Semblançay : encadrant la Crucifixion, le donateur sur le prie-Dieu qui porte ses armoiries est présenté par saint Jacques et son épouse Jeanne Ruzé par saint Jean-Baptiste<sup>13</sup>.
- 20 L'église Saint-Nicolas-de-Tolentino de Brou près de Bourg-en-Bresse fut construite à la demande de Marguerite d'Autriche, petite-fille de Charles le téméraire, veuve de Philibert le Beau de Savoie et tante de Charles Quint. Le maître d'œuvre Louis Van Boghem demanda à un peintre flamand les cartons des vitraux des grandes verrières du chœur qui renferme les tombes des deux époux et de la mère de Philibert, Marguerite de Bourbon. Ils furent réalisés sur place par un atelier regroupant temporairement des peintres verriers de Bourg (Jean Brachon), de Lyon (Antoine Noisin) et d'Ecosse (Jean Orquois), en 1527-29<sup>14</sup>. Les cinq baies de l'abside ont un décor en partie héraldique et superposent les 64 blasons des ancêtres et des alliances des deux époux, d'autres sont en vitrerie losangée ornée de l'écu armorié de Marguerite ou de son monogramme. La verrière de l'Assomption et du Couronnement de la Vierge inclut en partie basse, placés en vis-à-vis en avant des Apôtres au tombeau de la Vierge, au premier plan, les portraits de Marguerite d'Autriche et de Philibert de Savoie, agenouillés sur des prie-Dieu, accompagnés de leurs saints patrons. Sainte Marguerite se profile devant une forêt et

piétine un dragon vert et grimaçant, la duchesse est vêtue d'une robe rouge sombre aux manches relevées doublées d'hermine et sa traîne porte les lys d'or sur fond d'azur, une résille retient ses cheveux blonds et une lourde chaîne d'or ou « carcan » est accrochée à son corsage; un grand chien blanc est couché en avant du prie-Dieu au tapis de brocart doré. Philibert vêtu d'une tunique aux armes de la Savoie, croix blanche sur fond écarlate, a déposé son heaume et ses gantelets à ses pieds; leurs deux blasons associés surmontés d'un heaume et d'une couronne et la devise de Marguerite se déploie sur un phylactère : « Fortune Infortune fort une ». Ils reparaissent séparément dans deux verrières du chœur assistant à l'Apparition du Christ à sa mère et à Marie-Madeleine. Le cartonnier a puisé dans les gravures de Dürer pour ces diverses scènes, Petite Passion et Vie de la Vierge. Les portraits sont d'un grand faste, par le chromatisme éclatant des vêtements et la finesse des tentures de brocart formant des bandes jaune, rouge, violette et turquoise derrière Marguerite et sa sainte patronne. Le chien paisible reparaît, de même que les pièces d'armure, et les personnages sont surmontés par une composition architecturale fantaisiste agençant arcades à guirlandes suspendues, entablement, colonnettes, fronton et angelots. Les baies de deux chapelles ont été offertes par leurs possesseurs, deux personnages de l'entourage de Marguerite d'Autriche, l'abbé Antoine de Monteacuto, son aumônier particulier, et Laurent de Gorrevod, gouverneur de Bresse, qui s'y est fait représenter avec son épouse, dans des niches de style flamboyant et présentés par leurs saints patrons.

- 21 L'église collégiale Saint-Martin de Montmorency a fait l'objet de la protection généreuse de Guillaume puis de son fils Anne de Montmorency. Lors d'une première campagne, vers 1523-33, l'abside et le pourtour du chœur furent dotés de vitraux offerts par le baron Guillaume et ses proches, beaux-frères, cousins et alliés<sup>15</sup>. Dans les baies du chevet figurent Guillaume accompagné de ses fils et son épouse Anne Pot suivie de ses filles, assistés de leurs saints patrons respectifs. A l'extrémité du collatéral nord, Jean de Montmorency vénère la Vierge et sainte Barbe tandis que dans les baies voisines Guy de Laval figure avec son épouse Anne de Montmorency, sœur de Guillaume, dans la scène de la Crucifixion, observant la Madeleine qui étreint le pied de la croix; Charles de Villiers, évêque de Beauvais est présenté à la Vierge trônant par saint Charlemagne, dans un vitrail éclatant signé d'Engrand Le Prince et millésimé 1524; François de Dinteville, évêque d'Auxerre, chapelain de Louis XII et de François I<sup>er</sup>, est agenouillé devant les saints François, Christophe et Etienne. Dans le collatéral sud, François de Montmorency est présenté par la bienheureuse Françoise d'Amboise et s'agenouille devant le Christ descendu de la croix; Gaspard de Coligny et Louise de Montmorency, autre sœur de Guillaume, sont en présence de l'Adoration des mages, tandis que figurent dans les autres verrières l'amiral Bonnivet, le Grand Maître Guillaume Gouffier, seigneur de Boisy, et Odet de Châtillon. Dans la nef, deux vitraux sont datés de 1563 et furent donnés par le connétable; ils offrent les portraits d'Anne de Montmorency et de ses fils et de son épouse Madeleine de Savoie et de ses filles. Même présence de la famille et des alliés, dans l'église Saint-Acheul d'Ecouen, autre terre détenue en fief. Dans l'abside, les verrières, datées de 1544-45, montrent le connétable Anne de Montmorency présenté par Charlemagne et suivi de ses fils François, Henri, Charles, Gabriel et Guillaume placés sous la protection de saint Etienne; en pendant, Madeleine de Savoie, sa sainte patronne et ses cinq filles Eléonore, Anne, Jeanne, Catherine et Louise, sous la tutelle de sainte Marthe. Plus tard, en 1587, Henri de Montmorency y ajoutera son image avec son saint protecteur et un chanoine vénérant la Mater dolorosa et celle d'Antoinette de la Marck avec ses filles Charlotte et Marguerite priant la Vierge des Sept douleurs<sup>16</sup>.

- 22 A la cathédrale de Sens, ce sont les membres du chapitre qui rivalisent pour apparaître comme mécènes de leur église : Gabriel Gouffier, doyen du chapitre décédé en 1519, finance dans les dernières années de sa vie, la rose dite de Paradis sur le bras nord du transept. Au centre de la rose pentagonale, Jean Hympe le fils et Tassin Gassot ont placé le Christ en gloire environné de 55 anges musiciens dans les mouchettes; plus bas, l'archange Gabriel, saint patron du donateur est mis en vedette par ses apparitions à Daniel, à Zacharie et son rôle dans l'Annonciation. C'est dans cette dernière scène qu'est introduit le donateur. L'archevêque Jean de Salazar offrit la rose du bras sud du transept, sans se faire représenter, mais ses armes, celles du chapitre et celles de Charles VIII qui fournit des subsides pour les travaux du transept figurent dans les ajours du tympan. Le chanoine Pierre Beuve figure agenouillé près de ses armoiries sous l'image de saint Pierre dans une baie recomposée (baie 24, comportant une Vierge des Litanies et une sainte Anne), le chanoine Nicolas Fritard est présent en compagnie de son oncle fabricant de la cathédrale, Nicolas Richer, dans une baie datant de 1530, autrefois dans la troisième chapelle méridionale de la nef, sous l'histoire de saint Eutrope; au premier plan de la scène du martyre d'Eutrope paraît Guillaume du Plessis, fondateur de la chapelle, mort en 1317, ses armes et celles du chapitre de la cathédrale ornent le soubassement et des enfants tiennent des cartouches enfermant les chiffres des donateurs, NF et NR. Ainsi l'hommage au fondateur est associé à celui de ses successeurs et leur commune appartenance au chapitre cathédral est signifiée. Parmi les fenêtres hautes, le chanoine Jean Debray, archidiacre d'Etampes mort en 1519, a offert le vitrail des saints archevêques de Sens où figurent sur quatre registres les effigies nimbées de ces personnages; au pied de l'un d'entre eux est agenouillé le donateur et un cartouche à son chiffre l'identifie, repris au tympan. Une autre fenêtre haute fut peinte en 1503-04 d'un Arbre de Jessé; le chanoine Louis de la Hure, archidiacre de Provins y fut inséré tardivement lorsqu'il décida de rembourser la verrière au chapitre et on le plaça devant les prophètes Jérémie et Daniel.
- 23 A la cathédrale Saint-Maurice de Vienne, un chanoine donateur, vraisemblablement Antoine Putod, présenté par saint Antoine et encadré de saint Maurice et de saint Jacques dans un décor d'architecture à l'antique est placé sous la scène de l'Epiphanie; les écus armoriés des Putod et des Putod-Castel sont insérés dans des chapeaux de triomphe<sup>17</sup>. L'église Saint-Jean-Baptiste de l'Arbresle dans le Rhône bénéficia aussi des largesses de mécènes ecclésiastiques : la baie d'axe est un don, en 1500, du cardinal André d'Espinay, où il figure agenouillé sur un prie-Dieu sous un ample dais, nu-tête et vêtu d'un rochet d'hermine; son écu armorié entouré de phylactères portant son nom est placé en soubassement. Au-dessus, une Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, titulaire de l'église et saint André patron du donateur. Dans la même abside à cinq pans, se voit la verrière offerte par François d'Albon, abbé de 1493 à 1520 et donateur de la baie, sous saint François d'Assise et saint Barthélémi.
- 24 Les associations entre donateurs laïcs et ecclésiastiques d'une même famille ne sont pas rares : à la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, vers 1515, Celse Morin s'est fait accompagner, au pied de l'Arbre de Jessé par un parent prêtre; ils sont présentés par les saints Celse et Nazaire, associés par leur légende<sup>18</sup>. Même association à l'église de l'Invention de la Sainte-Croix à Sainte-Croix en Bresse, vers 1500 : un prêtre et un laïc demeurés anonymes présentés par un évêque et un apôtre eux aussi non identifiés sont placés en avant de tentures damassées, sous des arcatures au-dessous de la Crucifixion et de la Messe de saint Grégoire<sup>19</sup>. A la cathédrale Saint-Etienne de Bourges, en 1532, le

doyen du chapitre Pierre Tullier demande au peintre verrier Jean Lécuyer de le représenter en compagnie de ses parents présentés par saint Pierre, lui-même figurant avec ses frères présentés par saint Jean et quatre chanoines par saint Jacques, tous tournés vers la Vierge à l'Enfant qui figure dans la quatrième lancette. Des dais d'une architecture Renaissance les surmontent et le soubassement les désigne par des cartouches inscrits et leurs armoiries<sup>20</sup>.

- 25 Un exemple prestigieux en est fourni par la Sainte Chapelle du château de Champigny-sur-veude, canton de Richelieu, où le cardinal de Givry, Claude de Longwy, évêque de Langres, oncle par alliance de Louis II de Bourbon, commanda vers 1555 une série de verrières figurant une longue suite ordonnée de portraits des ducs de Bourbon, de Montpensier, au nord, des comtes de Vendôme et des princes de La Roche-sur-Yon, au sud, accompagnés de leurs épouses<sup>21</sup>. Tous ces personnages sont agenouillés en direction de l'autel, sur des prie-Dieu portant leurs armoiries, dans un encadrement architectural à arcades et colonnes. Cette assemblée prestigieuse est placée sous les épisodes d'un cycle développé de la vie de saint Louis et des scènes de la vie du Christ. Le commanditaire et son neveu sont les premiers visibles à main gauche, des cartouches en parchemin livrant leurs noms, sur le soubassement, tandis que le tympan comporte des chiffres et des emblèmes de Louis de Bourbon. La même mise en page se répète à chaque baie, avec les armoiries montées en chef-d'œuvre et les verres gravés, les noms peints sur le verre. Dans la baie axiale figurent sous la Crucifixion saint Louis et Marguerite de Provence, dans la rose occidentale, Charlemagne entre saint Jacques et saint Jean-Baptiste sont environnés des emblèmes de Louis de Bourbon; on ne peut imaginer une cohérence et une majesté plus abouties en matière de démonstration généalogique, de fierté dynastique et de glorification par l'image des ascendants, l'exemple d'un saint patron roi de France, l'omniprésence héraldique et emblématique et la désignation par des inscriptions.
- 26 D'autres portraits de donateurs se rencontrent comme à Saint-Aignan de Chartres (les Chalaine, les d'Harcourt), à Saint-Pierre de Dreux (Jehan Mussart, identifié par une inscription dans une verrière de la Vie de la Vierge au début du XVI<sup>e</sup> siècle), à l'église Saint-Nicolas du Mesnil-Simon (Philippe Vauquer présenté par saint Philippe et un chanoine donateur), à Saint-Bathélémy de Montireau (la famille des seigneurs de Montireau dans les trois fenêtres du chevet, famille qui comporte de nombreux religieux et religieuses, placée sous des figures de saints et identifiée par ses écus armoriés), à l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Ferrières-en-Gâtinais (l'abbé Pierre de Martigny, évêque de Castres, où le donateur est agenouillé avec son écu armorié sous les scènes de la vie de son saint patron (entre 1518 et 1527) à l'église Sainte-Marie-Madeleine de Mézières-en-Brenne (les Anjou, Chabannes), à l'église Notre-Dame-des-Marais de La Ferté-Bernard dans la Sarthe (la famille Le Boindre, Nicole Quelain conseiller du roi, François de Lorraine, duc de Guise et son épouse Anne d'Este)<sup>22</sup>. Mais qu'il s'agisse de chapelles de châteaux comme celle du château de La Tour à Orvault où figure le propriétaire et constructeur René Perrot, prévôt de Nantes, et son épouse Jeanne Pastourel, vers 1500-10, ou celle du château de Montgeoffroy à Mazé construite pour Guillaume de La Grandière en 1543, ou d'églises paroissiales comme l'église Saint-Pierre de Montrelais en Loire atlantique, où sont peints François de Maur et Hélène de Rohan, en 1535, la présentation des donateurs est récurrente et obéit toujours aux mêmes codes, les ornements changeant seuls et les scènes religieuses des parties supérieures des baies<sup>23</sup>.
- 27 On ne peut donc qu'être frappé par l'homogénéité de ces images de donateurs qui obéissent à des conventions durables et diffusées dans toutes les provinces, quelles que

soient les caractéristiques formelles des baies (dimensions, nombre de lancettes, nombre de registres), les programmes iconographiques religieux et les rangs sociaux des personnages figurés : du robin à l'échevin, de l'abbé au cardinal du petit seigneur local aux plus puissantes familles du royaume, la position, le groupement des couples et des familles, le rôle dévolu aux saints patrons demeure identique, et les blasons modestes ont la même place que les plus fameux.

---

## NOTES

1. Pierre LE VIEIL, *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, édition posthume sous les auspices de l'Académie royale des Sciences en 1774; E. H. LANGLOIS, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monuments français et étrangers*, suivi de la biographie des plus célèbres peintres-verriers, Rouen, 1832. Parmi les auteurs de guides anciens, on relèvera l'intérêt d'Henri SAUVAL et de ses continuateurs pour les anciens vitraux de Paris et notamment la description de portraits de donateurs et de grands personnages disparus dans des édifices détruits ou remaniés.
2. Entreprise commencée en 1972. Les recensements ont été menés par Michel HEROLD, Véronique CHAUSSÉ, Martine CALLIAS-BEY, Laurence DE FINANCE, Françoise GATOUILLAT, Anne GRANBOULAN. La présente étude s'appuie sur les volumes suivants : I) Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais, Paris, 1978; III) Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes, Paris, 1986; IV) Les vitraux de Champagne-Ardenne, Paris, 1992; V) 2, 1, Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen, par Jean LAFOND, 1970; V) Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire, Paris, 1981; VI) Les vitraux de Normandie; VIII) 1, Les vitraux de Saint-Nicolas-de-Port, Meurthe-et-Moselle, par Michel HEROLD; V) Les vitraux de Lorraine et d'Alsace, Paris, 1994. Ont été également mises à profit les brochures monographiques éditées par les Monuments historiques : église paroissiale Sainte-Foy de Conches-en-Ouche, Vitraux de Monfort-l'Amaury. Autres références : Marcel AUBERT, *Le vitrail en France*, Paris, 1946; Yvan C HRIST, *Saint-Etienne-du-Mont*; Lucien MAGNE, *Les vitraux de Montmorency et d'Ecouen*, Paris, 1888; Françoise PERROT, *Le vitrail à Rouen*, Paris, 1972; Jean LAFOND, *Le vitrail : origines, techniques, destinées*, Lyon, 1988 (1966); Guy-Michel LEPROUX, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance 1540-1620*, Genève, 1988; G. M. LEPROUX éd., *Vitraux parisiens de la Renaissance*, Paris, 1993; Nicole BLONDEL, *Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique, Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Principes d'analyse scientifique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.
3. LANGLOIS, *Essai historique...*, 1832, note les trois techniques principales employées à la Renaissance : la teinture dans la masse, l'application d'émaux et la peinture en apprêt. Il relève les qualités de cette forme de peinture : « L'immuabilité, l'intime adhérence, l'indélibilité des substances colorantes employées dans ses procédés, bravent les impressions les plus contrastées de l'atmosphère, l'intempérie des saisons et la lime des ans. », p. 18.
4. M. AUBERT, 1946, p. 74.
5. *Corpus vitrearum*, Bourgogne, 1986, p. 306.
6. *Corpus vitrearum*, Bourgogne, 1986, p. 79. La même église renferme des verrières offertes par les familles MIARD, DEBŒUF ou BRETON et LEPRÊTRE.
7. *Corpus vitrearum*, Bourgogne, p. 107-108.

8. Ibid., p. 93.
  9. Corpus vitrearum, Bourgogne, p. 160-167.
  10. D'autres donateurs ne sont pas identifiés dans les verrières de saint Pierre, de la Pentecôte et de la Résurrection du Christ.
  11. Corpus vitrearum, Champagne-Ardenne, 1992, p. 349.
  12. Corpus vitrearum, Bourgogne, p. 281, baies 0 et 1.
  13. Corpus vitrearum, Centre et Pays de Loire, 1981, p. 118.
  14. Corpus vitrearum, Bourgogne, p. 247-253.
  15. Lucien MAGNE, Les vitraux de Montmorency et d'Ecouen, Paris, 1888 et Marcel AUBERT, Le vitrail en France, 1946, chapitre Ile-de-France. Le baron Guillaume voulut être enterré dans le chœur de la collégiale et commanda son tombeau à des sculpteurs de Blois puis d'Orléans, en marbre et albâtre.
  16. René BAILLARGEAT, « Etude critique sur les monuments élevés par les seigneurs de Montmorency. L'église saint Acceul d'Ecouen », Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1951, p. 52.
  17. Corpus vitrearum, Bourgogne, p. 266, baie 6. Dans les fenêtres hautes de la nef se voit huit fois l'écu armorié du chanoine Amédée ROBOSSET, mort en 1579 au milieu de verrières à motifs géométriques.
  18. Corpus vitrearum, Bourgogne, p. 89, baie 23.
  19. Corpus vitrearum, Bourgogne, p. 106, baie 0.
  20. Corpus vitrearum, Centre et Pays de Loire.
  21. Corpus vitrearum, Centre et Pays de Loire, 1981, p. 99, texte, et notices.
  22. Pour toutes ces références, Corpus vitrearum, Centre et Pays de Loire, 1981.
  23. Ibid., p. 280, 282, 306.
- 

## INDEX

**Index géographique** : France

**Index chronologique** : Époque moderne

**Mots-clés** : Histoire de l'art, religion, représentations, vitrail